

# モンレアーレ大聖堂のモザイク装飾に関する一考察

宮下孝晴・四柳千佳子\*

## A study of the mosaics of Duomo di Monreale

Takaharu MIYASHITA and Chikako YOTSUYANAGI

### 1. モンレアーレ大聖堂のモザイク壁画

シチリア州の州都パレルモから南西に8キロのところに位置する小高い山の上に、12世紀建設当時の面影を色濃くのこしたモンレアーレ大聖堂が建っている【fig. 1】。ちなみにモンレアーレ (Monreale) とは、「王の山」という意味である。シチリア島は地中海の十字路と呼ばれ、古代から様々な文化が重層してきた地中海の島であるが、ここモンレアーレ大聖堂でもビザンチン美術とノルマン美術、さらにはイスラム美術やロマネスク美術などの融合が一種独特の様式を醸し出している。伝説では、ノルマン王朝のルッジェーロⅡ世の孫で1166年に三代目のシチリア王となったグリエルモⅡ世 (在位: 1166-89) の夢枕に聖母マリアが現れ、父王のグリエルモⅠ世が山中に埋め隠したという黄金の場所を示したという。この夢のお告げによって、膨大な量の黄金を発見したグリエルモⅡ世は、その黄金で王の山モンレアーレに壮大な大聖堂を建設した。

大聖堂建設がいつ着工されたかは定かではないが、一般には1174年頃のことと思われ、したがって堂内を飾る延べ6340㎡のモザイク画装飾の制作時期は1180年代と考えられている。しかし、これはモザイク画装飾の広大な面積をいかに制作したかという技法上の問題と、グリエルモⅡ世没後の政治的混乱という史的状況の双方から考察しなければならず、次節で詳述する。なお、堂内の壁面装飾としての金地ガラス・モザイク画としては、ヴェネツィアのサン・マルコ大聖堂 (約4500㎡) よりも広大であり、イタリアで最大のスケールを誇っている。

モンレアーレ大聖堂の平面プラン【fig. 1】は、2本の柱列によって三分割された三廊式のバシリカ型であり、内陣に円蓋を戴く集中式プランではない。堂内の壁面全体を装飾するモザイク画連作 (サイクル) を大きく主題ごとに分類すれば、次のようになる。

- \*身廊両側壁・西壁：『旧約聖書』から「創世記」の諸場面【fig. Ⅱ】
- \*トランセプト：『新約聖書』から「キリストの公生涯」の諸場面
- \*身廊後陣：「パントクラトル」、聖母子像、十二使徒、諸聖人など

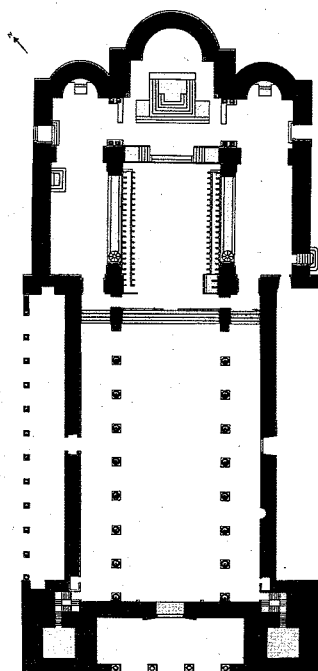


fig. 1 モンレアーレ大聖堂平面プラン

つまり、旧約・新約聖書の物語サイクルは、身廊の右上上段に描かれた「創世記」の場面から始まって、サイクル全体の均衡（モチーフの対称性など）を考えながら、整然と配置されているのである。（T.M.）

## 2. モザイク装飾の制作年代

モンレアーレ大聖堂の堂内モザイク装飾の制作年代に関して残されている資料は非常に少なく、制作時期にはさまざまな年代が推測されている。1183年2月5日の日付が残る、教皇ルキウスⅢ世の公文書<sup>1</sup>には、モンレアーレ大聖堂建築の偉大さと工期の短さについての言及があり、その時までには聖堂の建築がほぼ終了していたことを推測させるが、堂内モザイク装飾に関する記述はない。

こうした状況から、モザイク装飾の制作についての正確な年代を決定することは現在のところ不可能であるが、グリエルモⅡ世の時代、特に1180年代に属すると考えるのが一般的な見解である。聖堂内のモザイク装飾の面積を考慮するならば、後のエンリコⅥ世やフェデリーコⅡ世の時代まで制作が続けられたと考えられなくてもないが、史的状況から考えれば、その可能性は低い。

グリエルモⅡ世は、誰もが正統と認める後継者を残さないまま1189年に死去し、シチリアは政治的混乱を迎えた。次のシチリア国王に即位したレッツェ公タンクレディは、ロゲリウスⅡ世の孫にあたる人物で、一旦は安定した王国統治を回復させたかに思われたが、その直後の1194年、病に倒れてこの世を去った。同年には、初代シチリア王ロゲリウスⅡ世の娘でグリエルモⅡ世のおばにあたるコンスタンティアがシチリア女王となり、その夫であり神聖ローマ帝国の皇帝であったエンリコⅥ世もまたシチリア王として戴冠式を挙行了。その後1197年にエンリコⅥ世が他界し、1198年の春、王位はその当時わずか3歳だった息子フェデリーコⅡ世へと譲られた。フェデリーコⅡ世は、同年に母親で

あるコンスタンティアも失い、彼が成人の式を迎える1208年まで、シチリアでは混乱した政情が続くことになる。

したがって、グリエルモⅡ世がこの世を去った1189年から、フェデリーコⅡ世が成人となる1208年までの約20年間、シチリア王国は混乱状態にあり、モンレアーレ大聖堂のような壮大な建築物の建設および堂内装飾の制作を継続して行うことは困難だったといえることができる。モンレアーレ大聖堂の堂内装飾における均質性を考えるなら、この時期のシチリア情勢の混迷が直接に影響を及ぼしていないことは明らかであり、また、約20年続いたこの混迷期を越えて1208年以降に制作が再開されたとするのも不自然である。やはり、グリエルモⅡ世が死去する1189年以前に、モンレアーレ大聖堂の堂内モザイク装飾は完成をみていたと考えるのが妥当ではないだろうか。（C.Y.）

## 3. モザイク装飾における「制作の手」の判別

1180年代に制作されたと思われるモンレアーレ大聖堂の堂内モザイク装飾を含め、中世のモザイク壁画の制作方法について、分かっていることは少ない。当時のモザイク職人たちが自身がその方法を秘伝のものとしていたこともあり<sup>2</sup>、残された資料や情報が乏しいだけでなく、不確かだからである。

しかし、この時代以降に用いられた方法や修復時の観察などから、当時のモザイクの制作方法としては、大別して二種類の方法が推測されている。

一つは、制作所においてテッセレ<sup>3</sup>を置く作業を行う方法である。この方法では、制作を始めるにあたり、事前に構図と図像表現を決定し、その試作品とも言うべきミニチュア版を作成した。布か紙の上にこのミニチュアの拡大図を完成時の大きさに引き伸ばして描き、制作所でこの下絵の裏にテッセレを置き、接着する。それを制作現場へと運び、テッセレが露出している面、つまり制作所において表であった面が、漆

喰の塗られた壁面へ接するようにして嵌めこむ。モザイクの表面を覆っている下絵の布や紙は、土台のモルタルが乾いてテッセレが壁面に定着した後に取り除かれる<sup>4</sup>。

この方法は、モザイク壁画制作が最盛期を過ぎた中世後期以降の制作方法として知られており、少なからぬ数の研究者が、この方法を中世全般の制作方法にもあてはめて考えている。しかし、これは中世後期以降の方法にあまりにも傾倒しすぎた考え方であり、それをそのまま中世全体のモザイク壁画制作方法として考えるのは危険であると、キッツィンガーは指摘する<sup>5</sup>。

もう一つは、職人が現場で壁面に沿って組み立てられた足場に登り、直接壁面にテッセレを置いていく方法である。まず壁面に下地となるモルタルを薄く塗り、この下地モルタルに構図を示した簡単な下絵を描く。1層目のモルタルが乾いたら、2層目のモルタルを少しずつ塗っていく。この2層目のモルタルが直接テッセレを置く支持モルタルになるのだが、モルタルは徐々に乾いていくので、乾燥しきるまえにテッセレが嵌め込める範囲分だけを、作業の進行に合わせて塗っていく。部分的に塗られた2層目の支持モルタルには彩色の下絵を描き、その彩色下絵に合わせてテッセレを嵌め込んでいく。このとき描かれた彩色下絵は、テッセレを埋め込んでいくときの手引きとなることを想定して、ある程度詳細に描かれたと考えられる。

モンレアーレ大聖堂の室内モザイク装飾に関しては、テッセレを直接壁面に嵌め込んでいく、後者の制作方法が主に用いられただろうと思われる。シチリアにおいてモンレアーレ大聖堂に先行する例であるチェファル大聖堂の修復時になされた観察に基づく資料によると、モザイク装飾の施される壁面には2層の漆喰モルタルが存在し<sup>6</sup>、そのうちテッセレが直接置かれる方の層には、彩色の下絵が見られた。こうした彩色下絵は、同じくシチリアにあるカッペッラ・パラティーナ<sup>7</sup>でも観察されており、テッセレと直に接するモルタル層に見られるこれらの彩

色下絵の存在は、彩色下絵を必要としなかった、制作所で下絵に合わせてテッセレを置く方法の導入を否定するものと言える。

現場でテッセレを嵌め込む方法では、主な作業として、第1層目のモルタルに構図を示す輪郭線の下絵を描く作業、第2層目のモルタルに彩色下絵を描く作業、壁面にテッセレを嵌め込む作業の三つが考えられるが、モンレアーレ大聖堂では、それらがどのように実施されたのだろうか。

室内モザイク壁画全体の調和、統一感を考慮すれば、第1層目のモルタルに、構図を決定するための輪郭線のみによる下絵を描く職人は、ごく少人数であったか、あるいは単一の工房に任されていたと推測される。第2層目のモルタルに彩色下絵を描く職人も、少人数に限られていたと思われる。彼らはテッセレを置く作業にも従事し、それぞれの工房において、指導者として担当部分の責任を負うべき人物であったと考えられる。一方、テッセレを置く作業だけを行う職人は多数存在したはずである。まず、背景の金地部分や繰返し用いられる風景描写、植物モチーフ、建造物、画面を仕切る装飾帯などは、見習いの職人が担当した。人物などの主要なモチーフは、彩色下絵を描いた職人と、熟達した職人が担当しただろう。

これらの職人が、工房ごとにまとまって作業を行っていたとも考えられるが、ビザンティンから職人が招聘されたことを考慮に入れば、モンレアーレの室内装飾にあたって、ビザンティンの優秀な職人を筆頭とした複数の作業集団が編成された可能性もある。工房、あるいは編成された作業集団は、堂内に組まれた足場の上で、隣り合って作業を進めていただろう。こうして分担された作業を、複数の工房、複数の職人が同時に進行させるという組織的な方法のみが、広大な面積におよぶモンレアーレ大聖堂の室内モザイク装飾を短期間のうちに完成させることを可能にしたと考えられるのである。

モンレアーレ大聖堂の身廊側壁および西壁は、最上段のメダイヨン中に描かれた天使の胸像と『旧約聖書』、特に「創世記」から取材したモザイク装飾による2段のサイクル画によって覆われている。サイクル画は南壁上段東端に描かれた天地創造前の「混沌」の場面から始まり、「天地創造」、「アダムとイヴの原罪」などからカインとアベルの物語を経て、ノアが神に召喚され大洪水の予告を受ける場面で北壁上段の東端に到達する。そこから南壁下段東端へ移り、「ノアの箱舟の建設」からサイクル画が再び始まり、「バベルの塔の建設」、「ソドムの破壊」、「イサクの犠牲」などを経て「ヤコブと天使の格闘」の場面で南壁下段の東端に収束する。

この旧約サイクル画の中で、南壁下段の東端から始まる「ノアの箱舟」のエピソードに取材した4場面は、「箱舟」というモチーフが繰返し採用され、モザイク装飾様式の考察対象、つまり「制作の手」を識別検証する格好の対象であると考えられる。できるだけ鮮明な写真資料によってこれら4場面を比較検討し、モザイク画制作における複数工房関与の可能性を明らかにしたい。

これらの4場面は、それぞれ①「箱舟の建設」【fig. III】②「動物たちの搬入」【fig. IV】③「大洪水」【fig. V】④「箱舟からの退出」【fig. VI】に取材した場面である。①「箱舟の建設」は身廊南壁東端にあり、柱と柱の間にかかるアーチによって切り取られる部分が画面右下部のみであることもあって、他の場面よりも大きい面積（画面最長部  $h \times w$  : 約5.6m  $\times$  6.2m）が充てられている。後ろに続く3場面は壁面上にほぼ同じ面積（約4.7m  $\times$  4.3m）を与えられ、画面下部は連続する二つのアーチにまたがっているため扇状になっている。

制作技法についての論考でも触れたように、背景の金地部分や風景描写、建築物、装飾帯などは見習いの職人が担当していたと考えられる。「ノアの箱舟」の題材にしたこれらの4場面でも、金地背景や単純な描写の箱舟部分が彼らの

担当であっただろう。そこで、まず金地背景部分を観察してみると、金地背景とモチーフの境界部分は、基本的に、1列に並べられた金色のテッセレによって縁取られている。ところが、②の画面右部で箱舟に乗せられている動物の頭部【fig. 2】や、動物を乗せようとしている人物の腰から下の部分、③の画面右下部分に描かれた溺死体の部分【fig. 3】などでは、その境界の列が2列や3列に増えている。

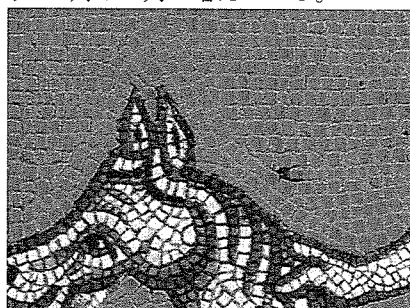


fig. 2 「大洪水」部分 動物頭部

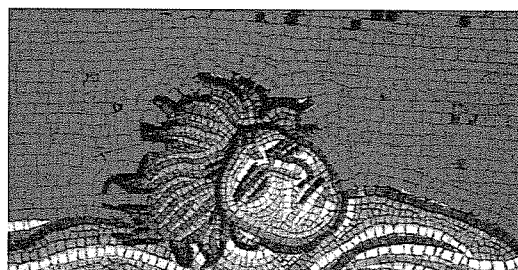


fig. 3 「大洪水」部分 溺死体

境界線を複数列で縁取るやり方は、曲線部分やモチーフの形が複雑な部分に多く観察できるので、「制作の手」を識別する要素と考えるよりは、技術的な問題に拠るものと考えの方が無難かもしれない。確かに、分担が異なるとするには狭すぎる範囲で、縁取りの列が1列であったり2列であったりする箇所もあり、技術的な要因を完全に否定することは難しい。しかし、同じようにモチーフとの境界が複雑な部分であっても、1列の縁取りで処理されているところも多く見られる。

こうして見ていくと、②では、箱舟に動物を乗せている人物の腰あたりから縦に境界線を引くことができ、「制作の手」が異なることが確

認できる。また④では、動物を放っている人物の顔面と頭髮の境をはさんで、上下でそれぞれ異なる「手」が作業したことが認められる。

さらに、単純なモチーフとして見習いの職人が担当した可能性の高い箱舟部分でも、異なる「制作の手」を確認できる。②の箱舟の屋根部分では、おそらく2人の職人が作業にあたっている。中央から左側の部分を担当した職人は、左端に描かれた二重の三角形でも、中央左よりに描かれた二重の変形四角形でも、それぞれ対応する角を線で結んでいる。一方、右部分を担当した職人は、左部分と線対称に描かれた二重の三角形と四角形に、左部分を担当した職人が描いたような線を描き込んでいない。

これだけ限られた範囲においてでさえ、複数の「制作の手」が関わった可能性を示唆できるということは、堂内のモザイク装飾全体を考えれば、相当な数（数十人単位）の職人が作業に従事していたことになる。

では、この4枚の画面を全体的に観察してみるとどうだろうか。まず、箱舟の形を比較してみると、前半2枚（①、②）ではやや縦長の方形を示すが、後半2枚（③、④）では横長の形をしており、後半2枚においては箱舟のスケールがほぼ一致する。上述したように、テッセレを置く作業は複数の「制作の手」により分業されているため細部の描写は異なっているが、このスケールの一致は、部分的にカルトーネ<sup>8</sup>のようなものが使われた可能性を示している。繰返し用いられるモチーフなどに関して、型となる実物大の下絵が用意され、モルタル土台にそれを写したのではないだろうか。そして特に②と後半2枚の画面においてはほとんど変わらない構図を示しながら、箱舟の形もスケールも一致せず、後半2枚においてのみ形、スケールの一致が認められることは、「大洪水」と「箱舟からの退出」の2画面が同じ作業集団の担当にあったことを示唆する。後半2枚の画面では、一つの作業集団が一つの型を使って支持モルタル層に箱舟の下絵を描いたと考えられる。

さらに、箱舟下部の方形における陰影表現<sup>9</sup>では、前半2枚がすべて右上角から左下角へ引いた対角線の右下半に暗色を置く方法を取るのに対し、後半2枚ではまちまちである。作業集団の指導者たる職人の指示が作用して、前半2枚と後半2枚の陰影表現の間にこうした差違が認められるのだと考えられる。

前述したが、この時期、つまりモンレアーレ大聖堂建設当時のモザイク装飾の工房組織やモザイク壁画の技術について、確かなことはほとんど何も分かっていない。しかし、「ノアの箱舟」に取材したこれらの4場面を比較してみると、前半2枚（①、②）と後半2枚（③、④）はいくつかの点でそれぞれに共通した特徴を示し、それぞれに異なる作業集団が関わっていたことが示唆される。さらにその作業集団のなかでも、金地背景や箱舟部分などを担当した見習い職人は多数存在したであろうことが、細部を注意深く観察することで明らかにできたのではないだろうか。（C.Y.）

#### 4. 「創世記」の「天地創造」に関連する図像に見られる諸流の重層

エクスルテット・ロールは復活祭、聖土曜日の徹夜課の儀式中、説教壇上から会衆に向かって提示された典礼用巻物であり<sup>10</sup>、10世紀から13世紀にかけて特に南イタリアにおいて盛んに制作された。11世紀頃、このエクスルテット・ロールの新しいテキストが創作され<sup>11</sup>、説教壇からテキストを朗読しつつ、会衆に向けて巻物を下に垂らしていく形式も考案された。この形式に従って、テキストは朗唱者向きに書かれ、挿絵は会衆から眺めて正位置になるように、テキストとは天地を逆に描かれるようになった。

エクスルテット・ロールは古くからの伝承作品ではなく、旧約や新約の神学思想、詩的発想、典礼の奥義などを取り入れつつ創作されたテキストに挿絵を加えたもので、テキストと図像には密着した相応関係が要求された<sup>12</sup>。こうして描かれた挿絵のうち、テキスト自体が「天地創

造」と共通の「光」や「闇」、「大地」といった要素を含み、図像表現においても「天地創造」との密接な対応関係が期待できる、「光と闇」に直接関連した表現を有する「光の勝利と闇の敗北」の挿絵を見たい。対応するテキストは、「輝ける光を浴びて、大地もまた大いに悦びくE」<sup>13</sup>、永遠の王の光輝に照らされて、全宇宙を囲みし闇の敗退したるを感得せんくF」<sup>14</sup>の部分である。

Vat.lat. 9820【fig. 4】はサン・ヴィンチェンツォ・アル・ヴォルトウルノないしベネヴェントにおいて981-87年に制作されたもので、EとFのテキストを同時に扱った挿絵である。画面上半はほぼいっぱいに描かれた大きな円形光背は3層に塗り分けられており、その中には右手をあげ玉座に座すキリストが描かれている。玉座の足台からは直接、これもまた3層に塗り分けられた半円が出ており、中心の層からは神の手が差し出される。その手から光線を注がれているのは、豊穡の角<sup>15</sup>のアトリビュートを右手に持つ大地の女性擬人像である。大地の擬人像は、太陽のように周りに光の帯を発するニンブスを頭部に伴い、上方のキリストと神の手を見上げる。また彼女は左手で闇の擬人像を画面左端へと押しやる。この闇の擬人像は左手を頬にあて、落胆の様子を見させている。大地の擬人像頭部左右には二分された形で“TELLVS”(大地、大地の女神)、闇の擬人像の上部に“CALIGO”(闇)の銘が見られる。大地の擬人像はさらに、その乳房を蛇、獅子、牛に吸わせている。

円形光背に包まれ玉座に座すキリストは、テキストの「永遠の王」を表わし、「輝ける光を浴びて、大地もまた大いに喜び」の部分、神の手が光線を大地の擬人像に注ぎ、彼女が両手を広げ喜びのポーズを示すことによって表現される。光を注ぐ神の手が差し出されている半円がキリストの玉座から直接出ていることは、「永遠の王」たるキリストが光の根源であることの表現に他ならない。闇の擬人像のうなだれた様子は「闇の敗退したる」ことを伝え、その闇の

擬人像に直接触れることで、大地の擬人像は闇の敗退を「感得」するのである。テキスト中に見られるモチーフを細大漏らさず描きながら、加えてその構図の巧妙さによって、テキストの内容を見事に可視化している。



fig. 4 Vat.lat. 9820

12世紀にベネヴェントで作られた Bib.Casan. 724. BL 13(カサナテンセ図書館, ローマ)の同一主題場面【fig. 5】では、Vat.lat. 9820で見られた大きな円形光背を伴うキリスト像が、光背を伴わない胸像へと縮小されている。キリスト胸像の真下に、キリストの胸像とは直接の接点を持たない半円が半ば唐突に置かれ、そこから下方へ神の手が差し出される。神の手の下には大地の擬人像が描かれているが、光線は注がれていない。大地の擬人像は乳房を左右から動物に吸わせ、右手には角笛のようなものを持つが、角笛の上部には“LVX”(光)の銘があり、これが豊穡の角を表わしているのかどうか不明確である。闇の擬人像は片手を頬にあててるが、Vat.lat. 9820にはない小球に腰掛け、大地の擬人像に押しやられることなく画面左端に佇む。



fig. 5 Bib.Casan. 724. BI, 13

構図の類似や画面中に見られるモチーフの共通などから、Bib. Casan. 724. BI, 13 が Vat. lat. 9280、または同類の原型に倣って制作されたであろうことは明らかなが、それぞれのモチーフが有機的な関連をもたず、Vat. lat. 9280に見られたようなテキストとの密接な呼応関係は薄れてしまっている。テキストの意味を理解せず、Vat. lat. 9280 に代表される原型から主要なモチーフを寄せ集めてきただけの印象は否めない。

13世紀の作品であるサレルノ参事会図書館15【fig. 6】の同一主題場面もまた、Vat. lat. 9280の系譜に属する挿絵であるが、光背に包まれたキリスト像が別枠の独立挿絵として切り離され<sup>16</sup>、この場面からは姿を消してしまう。画面左上端の半円からは神の手が伸び、大地の擬人像に光を注いでいる。Vat. lat. 9280と同じく周りに光の帯を放つ円光を頂いた大地の擬人像は、光が注がれる方を見上げ、右手には豊穡の角笛を持ち、乳房を動物に吸わせており、Vat. lat. 9280

ほど明確ではないが、闇の擬人像を左端へと押しやるポーズを示している。闇の擬人像はやはり片手を頬にあてて落胆の様子を示している。



fig. 6 サレルノ参事会図書館15

ここでも、テキストの理解が不十分であったか、あるいは新しい解釈が与えられたため、「永遠の王」として君臨すべき玉座のキリスト像が描かれないという、原型からは逸脱した表現が認められる。しかし、それ以外の部分では Bib. Casan. 724. BI, 13 よりもモチーフ相互の関連性が明確に読み取れ、細部において Vat. lat. 9280 との類似を示している。

一方、モンテカッシーノ2番【fig. 7】と呼ばれるエクスルテット・ロールは、これらの3例とは異なる図像を提示する。このエクスルテット・ロールは、1105-18年にモンテカッシーノ修道院<sup>17</sup>において制作された。画面の中央下よりマンドルラを背にしたキリストの座像が描かれ、そのマンドルラの上部両側からはそれぞれ一体の天使が上半身を乗り出している。マンドルラを中心として垂直に二分された画面には、ほぼ左右対称に動物、植物、鳥が配され、他の例に見られた大地と闇の擬人像は姿を消している。闇自体に関連する要素は完全に排除されている。「闇の敗退」が描かれないことにより、EF部分の挿絵としてはテキストの内容から乖離する結果となってしまったが、Vat. lat. 9280の系譜に見られた逐語的な図像表現とは異なるかたちで、「闇の敗退」を除くテキスト

がよく表わされている。

「永遠の王」たるキリストがマンドルラに包まれて座す。大地に憩うものとして大地そのものを象徴的に表わす動物たちは、キリストの方へ寄り集まってくるような姿で大いなる悦びと賛美を表現する。光背の両側から身を乗り出して動物たちに手を差し伸べる天使は、「輝ける光」、「永遠の王の光輝」を大地に与える役割を果たすものである。



fig. 7 モンテカッシーノ2番

Vat.lat.9820では、玉座のキリスト自体が太陽を思わせるような大きな光背に包まれていることや、大地の擬人像に光を注ぐ神の手がキリストの座す玉座の足台と直接的な関連を持っていることが、このエクスルテット・ロールのテキストが背景とするキリストの復活＝「新しき火」の再生という思想、キリストが「光」の根源あるいは「光」そのものであるといった概念を示している。この「光の根源としてのキリスト」という概念は、Bib.Casan.724.BI,13で神の手が差し出される半円がキリストと直接的な接触をもたず、さらに神の手から注がれる光線が描かれないことで不明確になり、サレルノ参事会図書館15でキリストが画面から切り離されたことによって、まったく認められなくなった。10世紀から13世紀にいたるエクスルテット・ロールの歴史の中で、E F部分の挿絵の一系譜においては、「光の根源としてのキリスト」という概念が徐々に思想的重要性を減却させていっ

たことが読み取れる。

一方、モンテカッシーノ2番においては「闇」の要素がすべて排除され、「光」の根源としての「栄光のキリスト」、あるいは「光」そのものとしてのキリストのみが描かれることから、その背景に、前述の例とは逆に「光」を強調する傾向が認められる。

同じくモンテカッシーノ修道院において1060年頃に制作された Vat.lat.3784【fig. 8】の中で、テキストのF部分のみを対象とする挿絵では、中央に大きく描かれた円の上半に「光」と同時に「太陽」を意味すると思われる小円が、上部をわずかにはみ出させる形で置かれている。その小円の中には、円光を伴い両手を小円の外へ差し伸べるキリストの胸像が描かれている。キリストの真下にはマンドルラの形をした楕円が描かれ、三日月を頭に頂く闇と「月」を兼ねた擬人像を内包する。これら二つのモチーフを含む円形の外には、上部に二体の飛翔する天使、円形の両側にそれぞれ一体の立像の天使、下方に三体のセラフィムが配される。ここでもやはり、「闇」の要素が見られない一方で、「太陽」と同時に「光」を意味する円形の中にキリスト（創造主）を置き、それらを同格化している<sup>18</sup>。

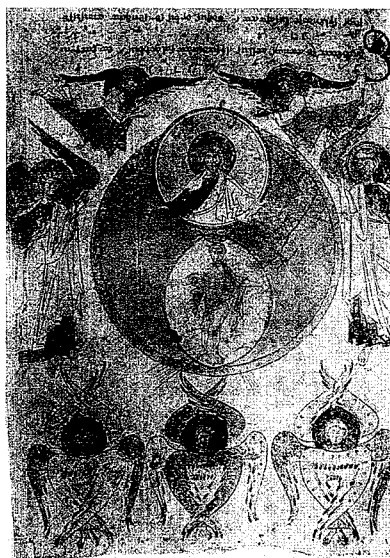


fig. 8 Vat.lat.3784



12世紀前半にモンテカッシーノ2番が制作される以前に、Vat.lat.3784において、「光」＝キリスト（創造主）という思想が、図像表現として既に存在している。同じモンテカッシーノ修道院で制作されたこれら2つのエクスルテット・ロールが、影響関係を持っていると考えることはごく自然であり、モンテカッシーノ修道院における「光」を重視する思想を背景に「光の勝利」、「光の創造」といった主題が強調される傾向をここに読み取ることができる。

モンレアーレ大聖堂の身廊南壁上段の東端から始まる「天地創造」のサイクル画は、まず天地創造以前の「混沌」（創世1・1-2）の場面【fig. VII】から始まり、続く7枚の画面に「天地創造」の7日間が描かれおり、「天地創造第1日目」【fig. VIII】は、「混沌」の次の画面に描かれている。『福音書』に取材する場面に登場するキリストに似せて有鬚の壮年に描かれた創造主は、画面左下方で濃紺から白色へグラデーションする球体に腰掛ける。右手は天使たちの方へ伸ばして祝福のポーズを示し、左手には巻物を持つ。画面右半分では七体の天使が古代ギリシア・ローマ風の衣裳を身にまとい、創造主の方へ手を伸ばし祝福を受ける。彼らの背景には鋸歯状の光が暖色系のグラデーションを用いて描かれている。創造主と天使たちの足もとには「天地創造第3日目」（創世1・9-1）において分離される水で満たされ、その上に「闇」を表現したと思われる黒色の細い帯が渡されている。これに対応する「創世記」のテキスト部分は、「神が「光あれ」と仰せられた。すると光ができた。神は光をよしと思われ、光とやみを分けられた。神は光を昼と呼び、やみを夜と呼ばれた。」（創世1・3-5）である。

「闇」については、「創世記」のテキスト部分で記述が見られ、画面中の銘文でも言及しているが<sup>19</sup>、画中の図像表現では、「闇」は画面底部を満たす水の上の黒い帯でしかない。この黒色の帯に関しては、「光」と「闇」が分離される以前の「混沌」の場面でも同じ表現がなさ

れ、テキスト部分でも「混沌」の時点で「闇」という言葉が見られる<sup>20</sup>ことから、「天地創造第1日目」において「光」と分離された「闇」を表わすものなのかははっきりしない。

モンレアーレ大聖堂の「天地創造第1日目」の場面において、モンテカッシーノ修道院からの影響として「光」を強調する概念が導入されているだろうことは、上述したとおりである。ここでは、同じく「天地創造第1日目」に見られる「天使＝日」という概念の図像化について考察を加えたい。

サン・マルコ大聖堂においてアトリウム南端の小円蓋に場を与えられている「天地創造」の諸場面は、13世紀のものである。円蓋中央はうろこ状の幾何学模様で装飾され、「創世記」は、外へ広がる同心円状の三つの層に展開される。「創世記」の物語は半時計回りに進行し、「混沌」から「地を耕すアダム」までを二十四の画面に見ることができる。「天地創造第1日目」の場面【fig. IX】は、モンレアーレ大聖堂と同じく「混沌」の右隣に独立した画面を与えられているが、図像表現は異なっている。

サン・マルコ大聖堂の「天地創造第1日目」は背景が垂直に二分され、濃淡二色の灰緑色に塗り分けられる。環状に区切られた層の一部分であるため逆扇型になった画面の左端に創造主が立ち、光を表わす球体と闇を表わす球体がそれぞれ赤色系と紺色系のグラデーションをとめない、残りの画面に大きく並置されている。それぞれの球体の下部からは、6本の光の筋が放射線状に伸びている。赤い球体の後ろには、白い古代ギリシア風の衣裳を身に着けた天使が両腕を大きく広げ、空中に静止しているように見える。詳細に観察すれば、天使の左腕と左翼が背景の濃い灰緑色に同調してモノクロームに彩色されているのが分かる。

「天地創造第1日目」を含めたサン・マルコ大聖堂の「天地創造」の図像に関しては、6世紀の写本である『コトン・ゲネシス』<sup>21</sup>あるいはそれと同系統に属する写本挿絵を手本とした

ものであるとされている<sup>22</sup>。この系統の図像では天使が天地創造の日数に呼応して数を増し、「天使＝日」の概念を示す。光と闇については、Vat.lat.9820に代表されるような二体の擬人像による表現ではなく、赤色と紺色の二つの球体による表現が採用され<sup>23</sup>、異なる図像伝統の系譜を示している。

『コトン・ゲネシス』からサン・マルコ大聖堂の円蓋装飾に続く「天使＝日」という思想上での発想は、天使の誕生が光の創造と時を同じくするという構想とともに、おそらく古代の信仰などを母体としてゾロアスター教に端を発し、グノーシス派を経てキリスト教へ流入したものであり、キリスト教においてはアレクサンドリアのクレメンス(150頃-215以前?)を経て聖アウグスティヌス(354-430?)に伝えられたと考えられる<sup>24</sup>。聖アウグスティヌスは天使を「霊的叡智の被造物」とし、その創造が「光の名によって示されている」と述べている<sup>25</sup>。天使は「聖にして敬虔なる観照によって、御言葉の永遠性そのものを享受し、その高みから感覚的事物をかえり見、内に見るものに従って、正しくなされたことを承認」<sup>26</sup>するのであり、光は創造されると同時に天使の認識されることによって実在するようになる。しかし、天使は原初から存在したのではないため、光の創造と時を同じくするとみなされる<sup>27</sup>。

こうした思想上の発想は、「創世記」には明記されていない。「天地創造第1日目」になされる「光の創造」は「神が「光あれ」と仰せられた。すると光ができた。神は光をよしと思われ、光とやみを分けられた。神は光を昼と呼び、やみを夜と呼ばれた。」(創世1・3-5)とされるのみで、天使の誕生についてもその存在についても言及はない。テキストにまったく明記されていない概念が図像化されるにあたりどのような過程が経られたかは分からないが、サン・マルコ大聖堂では天使の衣服がキリスト教的な天使のものよりも古代風の擬人像のそれに近く、原型となった『コトン・ゲネシス』系列の

写本挿絵への、Vat.lat.9820に見られたような異教美術起源の図像の影響を否定することはできない。

モンレアーレ大聖堂の「天地創造第1日目」に描かれる天使は既に7体であり、サン・マルコ大聖堂に見られた、天使が日ごとに数を増す形式とは異なる。モンレアーレ大聖堂の「天地創造」の他の場面においては、天使は描かれない【fig. 9】。サン・マルコ大聖堂の「天地創造」の図像表現は、「天地創造」の日数に応じて天使が数を増やし、まさに「天使＝日」の概念を具現化しているが、モンレアーレ大聖堂の「天地創造第1日目」に見られる7体の天使を含む図像表現は、思想的背景としては「光の創造と時を同じくする天使の誕生」に拠るところが大きいように思われる。

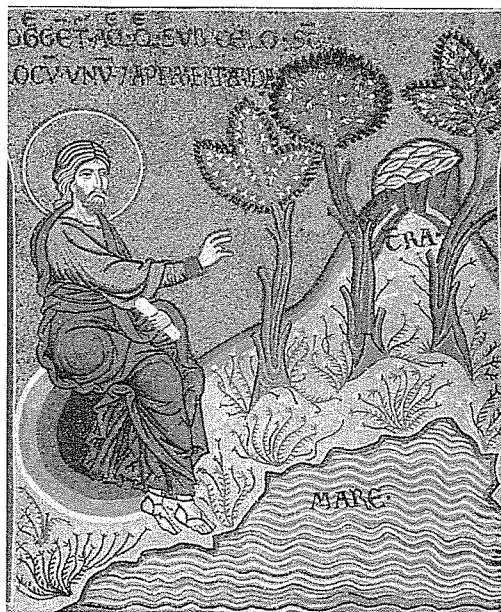


fig. 9 「天地創造第3日目」

しかし、描かれた天使の数が7体であることと「天地創造の7日間」に示される「7」という数字の関連を無視することはできない。単に天使の誕生が光の創造と同じくなされたことが表わされるのであれば、7体の天使には十分といえない画面に、わずかに顔の一部がのぞくみの天使を幾重にも描く必要はないからである。

それでも7体の天使が描かれたという事実について、やはりモンレアーレ大聖堂では「天使＝日」という概念が影響を及ぼしていると考えるのが妥当である。

以上のような検証から、モンレアーレ大聖堂の「天地創造第1日目」に描かれる7体の天使は、6世紀の『コトン・ゲネシス』から13世紀に制作されたサン・マルコ大聖堂の円蓋装飾にまで浸透した「天使＝日」の概念を、天使の誕生が光の創造と時を同じくするという思想に重点をおきつつ、巧みに図像化した表現と言えるだろう。

サン・マルコ大聖堂の円蓋装飾は13世紀に制作されたものであり、これが12世紀末のモンレアーレ大聖堂のモザイク装飾に直接的なインスピレーションを与えたのではないことは言うまでもない。ただ、サン・マルコ大聖堂の原型となった『コトン・ゲネシス』は6世紀の作品であり、「創世記」のテキストにない概念を図像化するという作業において、図像表現を改変しているが、先例が存在したことは大きかったはずである。

モンレアーレ大聖堂の「天地創造第1日目」は、同じくノルマン・シチリア王国に建設されたカッペッラ・パラティーナ【fig.10】とは異なって、この主題に独立した画面が与えられている。「闇」の要素が図像表現においてほとんど意識されないのに対して「光」が大きくクローズアップされていることから、モンテカッシーノ修道院で作られた2つのエクスルテット・ロール、Vat.lat.3784とモンテカッシーノ2番に見られる「光」を強調する概念を読み取ることができた。

また、これもカッペッラ・パラティーナには見られない天使の存在から、『コトン・ゲネシス』の系列を手本としてサン・マルコ大聖堂の円蓋装飾にも採用される「天使＝日」という概念を、「光の創造と時を同じくする天使の誕生」の図像化と合わせて表わしていることが明らか



fig.10 「天地創造第1日目」  
カッペッラ・パラティーナ

になった。

モンレアーレ大聖堂建設時も含め、中世南イタリアではさまざまな権力が覇を競い、社会情勢は常に混沌としていた。異なる文化背景を持った支配者たちが代わるがわるやって来て、あらゆる人種や言語、文化が流れ込んだために、そのカオス的狀況は美術様式や図像表現においても如実に反映された。しかし、この混沌とした状況によって、戦争や内乱が絶えず、破壊を繰り返す政治の世界とは対照的に、美術の世界では活発な図像生成現象が促され、南イタリアにおいて多様な図像表現が生まれることになったのである。

モンテカッシーノ修道院は、ノルマン人が南イタリアへ到来してシチリア王国を築き、グリエルモⅡ世の統治が終わるまでの11世紀から12世紀にかけて、時を同じくして最盛期を迎えていた。修道院長デシデリウス（1058-86）の下で1066年に修道院主聖堂が再建され、その際聖堂内を飾るモザイク装飾のためにビザンティン本土から職人が招聘された。デシデリウスの指導の下、モンテカッシーノ修道院は、南イタリ

アにおける美術復興に大きな役割を果たすことになった。

モンテカッシーノ修道院主聖堂のモザイク壁画は現在では失われてしまっている。しかし、修道院の絶大な勢力を背景に南イタリアやノルマン・シチリア王国に強い影響を与えたことは間違いない。モンテカッシーノ修道院主聖堂の再建が完了して1071年に献堂式が行われた際には、当時まだ伯領であったシチリアからノルマン人諸侯、司教が招待されている。モンレアーレ大聖堂付属の修道院がモンテカッシーノ修道院を総本山とするベネディクト会系修道院<sup>28</sup>であるということ以前に、ノルマン・シチリア(王国)とモンテカッシーノ修道院の直接的な関係がこの時既に構築されていたことを示している。

こうした状況下において、モンテカッシーノ修道院で作られた Vat.lat.3784 とモンテカッシーノ2番に見られる「光」の強調という概念は、復活祭聖土曜日の徹夜課に際して大蠟燭を奉納し、これに点火してキリストの復活を「新しき光」になぞらえる典礼儀式に使用されるエクسلテット・ロールの根本的な性質において、重要な意味をもつものである。エクسلテット・ロールが制作された当時の南イタリア全体を考えれば、この「光」を強調する概念は、Vat.lat.9820 から Bib.Casan.724.BI,13、サレルノ参事会図書館15に見られる基本型においては徐々にその重要性を失っていったが、モンテカッシーノ修道院においてはさらに意識されて強調されるようになった。先に述べたような影響関係にあったモンレアーレ大聖堂のモザイク装飾に、このような思想が反映されただろうことは容易に想像できる。

自らもその一部である南イタリアの多様な図像表現の中から、モンテカッシーノ修道院の影響を受けて「光の強調」という概念を図像表現することが選択されと考えられるのである。

『コトン・ゲネシス』からサン・マルコ大聖堂の小円蓋に描かれた「創世記」に連なる、図像表現における「天使＝日」の発想が、「光の

創造と時を同じくする天使の誕生」の思想とともにモンレアーレ大聖堂の図像表現に導入されるにいたった経緯は、先の「光の強調」のように明らかではない。「天使＝日」の発想は、ビザンティン本土の写本挿絵では既に採用されていた表現であった。一方、天使の誕生を光の創造と同時に考える思想は、ビザンティン本土よりもむしろ西欧において広く受け入れられたものであり<sup>29</sup>、ビザンティン本土の写本挿絵につながる図像表現の伝統と、西欧における天使の誕生を光の創造と同一視する思想の絶妙な重層が、モンレアーレ大聖堂の「天地創造第1日目」の図像に見て取ることができるだろう。

カッペッラ・パラティーナには見られないこの図像表現がモンレアーレ大聖堂で採用されていることは、モンレアーレ大聖堂のモザイク装飾の独創性を示しつつ、ノルマン・シチリア王国における図像選択の自由さと、その選択肢の豊富さを裏付けている。

モンレアーレ大聖堂の「天地創造第1日目」に見られるこうした諸図像流派の重層は、南イタリアにおける図像表現の多様性、ビザンティン本土の影響、当時の宗教思想、神学などさまざまな要素を背景として成立したものであり、結局のところ諸々の要素の集結がモンレアーレ大聖堂であると言えるのではないだろうか。

(C.Y.)

## 註

- <sup>1</sup> この公文章によって、モンレアーレ大聖堂は大司教区へと上げられた。
- <sup>2</sup> E.Kitzinger, *I mosaici di Monreale, Palermo Editore S. F. flanciovio*, 1991, p. 66
- <sup>3</sup> モザイク壁画を構成する石あるいはガラスの小片。単数形でテッセラ“tessera” [伊]、複数形でテッセレ“tessere”となる。
- <sup>4</sup> Isotta Fiorentini Roncuzzi, *Il mosaico materiali e tecniche dalle origini ad oggi*, Ravenna, Longo Editore, 1984, pp.186-187
- <sup>5</sup> Kitzinger, op. cit., p. 67
- <sup>6</sup> チェファルー大聖堂における彩色下絵の存在を記した資料は Gaetano Riolo によるものであるが、モルタル層が2層であったか3層であったかについては明確にされていないとキッツィンガーは指摘。モザイク技法の視点から考えても、3層のモルタルを用いる方が、ビザンティンのモザイク壁画においてより一般的であった。これらはモルタルの硬化速度や接着強度に関する、科学的な問題を含んでおり、本稿では扱わない。cf. Kitzinger, op. cit., p. 129, n. 93. Roncuzzi, op. cit., p. 208
- <sup>7</sup> パレルモ市内にあり、ルッジェーロⅡ世の宮廷付属礼拝堂として建設され、ルッジェーロⅡ世の統治下であった1140年に献堂されている。円蓋周辺のモザイク装飾は1142年から1143年の間、聖堂東部は1154年までに、ともにルッジェーロⅡ世の下で、身廊部に展開する『旧約聖書』の諸場面などは、ルッジェーロⅡ世の後継者であるグリエルモⅠ世 (1154 - 66) の統治下で作られたとされる。cf. ジョン・ラウデン, 益田朋幸訳, 『岩波世界の美術初期キリスト教美術・ビザンティン美術』, 岩波書店, 2000, pp.316-317
- <sup>8</sup> cartone [伊] : 壁画やタピスリー制作時に用いられる原寸大の下絵。
- <sup>9</sup> ビザンティン美術では一定の光源を設定せず、立体表現も重要視されないため、陰影表現という語句が適切であるかについては再考の必要があるが、ここでは便宜上この語句を用いる。
- <sup>10</sup> エクスルテットという名称はこの典礼用頌詞の冒頭の語“Exultet jam angelica turba calolum” (天にある天使の群、悦び讃えよ) に由来している。

- <sup>11</sup> 辻佐保子, 『ビザンティン美術の表象世界』, 岩波書店, 1993, p.380, n. 3
- <sup>12</sup> 辻, op. cit., p. 369
- <sup>13</sup> ここでテキストを指す際に用いるE、Fの記号は便宜上、辻佐保子氏が『ビザンティン美術の表象世界』において用いたそれにならったもので、ベルトーの分類による。ベルトーはエクスルテット・ロールのテキストと挿絵をAからT (Kを除く)とV、Xに分類している。cf. 辻, op. cit., p. 370
- <sup>14</sup> Gaudeat se tantis tellis irradiata (m) fulgoribus, et aeterni regis splendore lustrata, tot (i) us orbis se sentiat amisisse caliginem.  
c.f. 辻, op. cit., p. 380, n. 3
- <sup>15</sup> 切り口から大地の収穫物が溢れ出すように描かれた大型の角。「大地」の擬人像以外にも、「豊穡」、「秋」、「協和」などさまざまな擬人像のアトリビュートとなっている。  
cf. ジェイムズ・ホール, 高階秀爾監修, 『西洋美術読解事典』, 河原書房新社, 1988, p.311
- <sup>16</sup> 辻, op. cit., p. 372
- <sup>17</sup> モンテカッシーノ修道院はベネディクト修道会の総本山。11世紀から12世紀にかけて、修道院長デシデリウス (1058-86) のもと南イタリアにおける美術復興に大きな役割を果たした。この修道院の写本工房はこの地方に独特のベネヴェント書体という優雅な筆記体の中心地であった。  
cf. 伊藤俊太郎, 『十二世紀ルネサンス』, 岩波書店, 1993. C・H・ハスキンス, 別宮貞徳/朝倉文市訳, 『十二世紀ルネサンス』, みすず書房, 1989
- <sup>18</sup> 辻, op. cit., p. 375
- <sup>19</sup> Fecit Dominus lucem appellitque lucem diem et tenebras noctem. (主は光を成し、光を昼、闇を夜と名づけた。)
- <sup>20</sup> 神は天と地をつくられた、それが始まりであった。地はととのわず、むなく、やみが底知れぬふちを覆い、水の上に神の息吹が舞っていた。(創世1・1-2)
- <sup>21</sup> コトン家に所蔵されていた「創世記」の写本。1731年に火災に遭い、その大部分が焼失あるいは損傷を受けた。現在、オリジナルはロンドンのブリティッシュ・ミュージアム写本部に保管

されている。

- cf. 辻佐保子, 『天使の舞いおりるところ』, 岩波書店, 1990, cap. I - 2
- <sup>22</sup> 19世紀末にフィンランドの研究者ティッカーネンによって指摘され、現在では広く認められているところである。
- cf. 辻, op. cit., p.28. 辻, 『ビザンティン美術の表象世界』, p.381, n. 9
- <sup>23</sup> 辻佐保子氏はこの対比色に塗り分けられた二つの球体による光と闇の表現について、「天地創造第4日目」におこなわれる「天体の創造」(創世1・14-19)での太陽や月といった観念を、それらの創造以前である「天地創造第1日目」にやや性急に取入れたものであると指摘している。
- cf. 辻, 『ビザンティン美術の表象世界』, p.354-355
- <sup>24</sup> cf. 大貫隆, 『グノーシスの神話』, 岩波書店, 1999. ジョルダノ・ベルティ, 竹山博英/柱本元彦訳, 『ヴィジュアル版 天国と地獄の百科』, 原書房, 2001. 辻, op. cit., p.354
- <sup>25</sup> 片柳栄一訳, 『アウグスティヌス著作集第16巻』(『創世記注解』), 教文館, 1994, p.51
- <sup>26</sup> 片柳, op. cit., p.52
- <sup>27</sup> さらにアウグスティヌスは、『神の国』において「光と闇の分離」を「聖なる天使」と「悪しき天使」の分離と解釈した。辻佐保子氏はサン・マルコ大聖堂の「天地創造第1日目」における天使の左翼と左腕がモノクロームに彩色されていることに注目し、アウグスティヌスのこうした思想が表現されたものと指摘している。
- cf. 辻, op. cit., pp.354-361. 泉治典訳, 『アウグスティヌス著作集 第13巻』(『神の国』), 教文館, 1981
- <sup>28</sup> 1176年にはブルゴーニュ地方クリュニーのベネディクト派改革教団の姉妹修道院であるラ・カーヴァの聖三位一体修道院から、100人以上の修道士が移住している。
- <sup>29</sup> 『創世記注解』や『神の国』において「光の創造と時を同じくする天使の誕生」や「光と闇の分離」と「聖なる天使と悪しき天使の分離」を同一視する理論を展開した聖アウグスティヌスも、東方教会(ビザンティン本土)においては、西欧ほどの名声を得ていない。

#### 主要参考文献

- 高橋榮一編集 『世界美術大全集第6巻 ビザンティン美術』 小学館 1997
- 高山博 『中世地中海世界とシチリア王国』 東京大学出版会 1993
- 高山博 『中世シチリア王国』(講談社現代新書1470) 講談社 1999
- 辻佐保子 『天使の舞いおりるところ』 岩波書店 1990
- 辻佐保子 『ビザンティン美術の表象世界』 岩波書店 1993
- 辻佐保子 『中世写本挿絵の装飾と挿絵 言葉と画像の研究』 岩波書店 1995
- ジョン・ラウデン 益田朋幸訳 『岩波世界の美術 初期キリスト教美術・ビザンティン美術』 岩波書店 2000
- ポール・ルメルル 辻佐保子訳 『ビザンチン美術』 美術出版社 1964
- Ernest Kitzinger, *I mosaici di Monreale*, Palermo, Editore S.F.flanccovio, 1991
- CD-ROM *Duomo di Monreale*, PERSECO Produzioni Multimediali, Parelmo
- Girolamo Naselli Flores, *Art musiva e architettura nel duomo di monreale*, Palermo, Accademia nazionale di scienze lettere e arti gia del buon gusto di Palermo, 1993

\*本稿は、平成14年度金沢大学教育学研究科美術教育専攻の修士論文として提出したものから、第Ⅱ章と第Ⅳ章を中心に再構成したものである。



fig. I モンレアーレ大聖堂外観



fig. II モンレアーレ大聖堂内



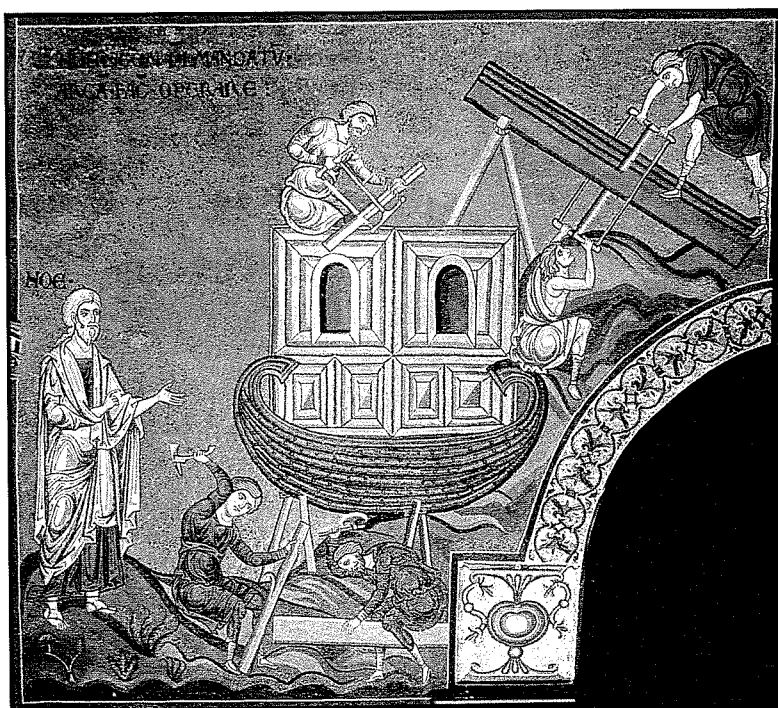


fig. III 「箱舟の建設」 モンレアーレ大聖堂

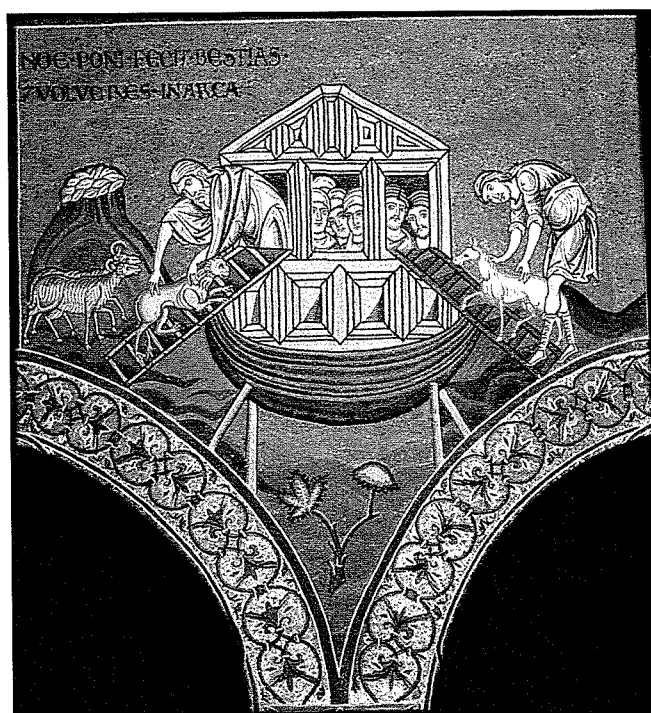


fig. IV 「動物たちの搬入」 モンレアーレ大聖堂



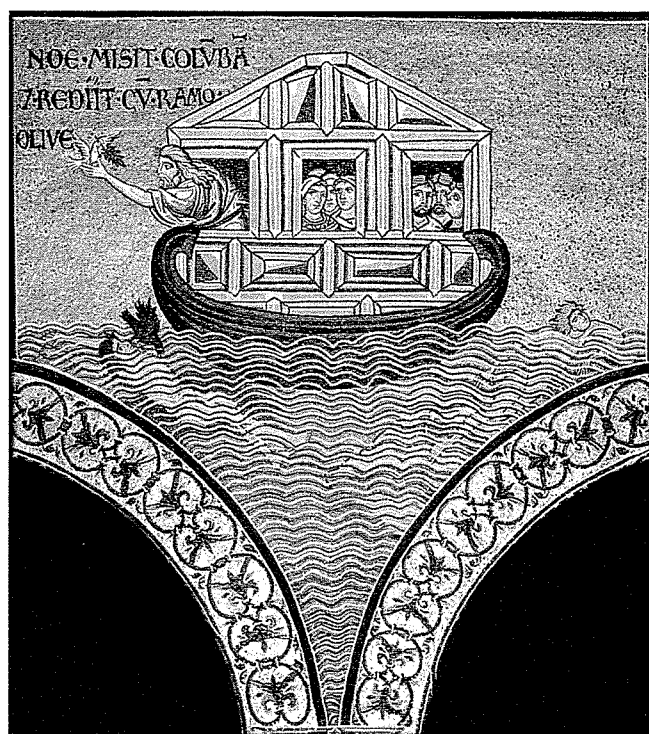


fig. V 「大洪水」 モンレアーレ大聖堂

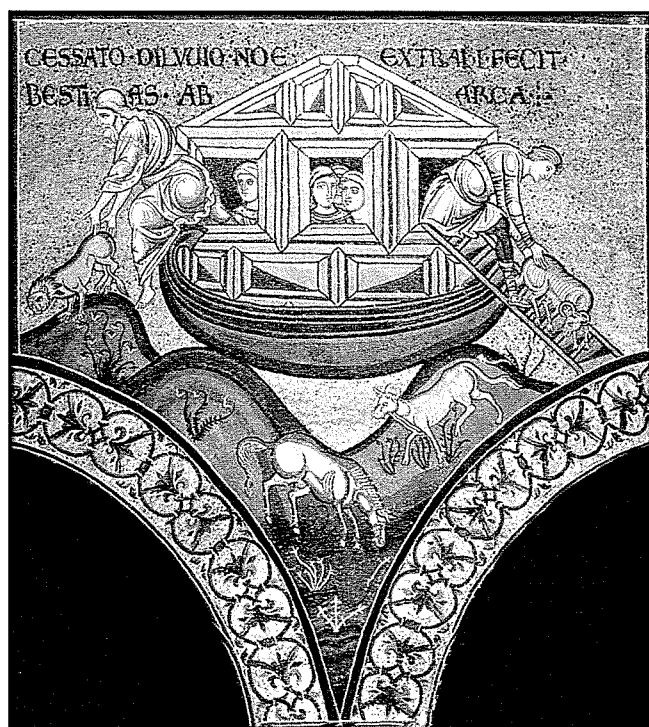
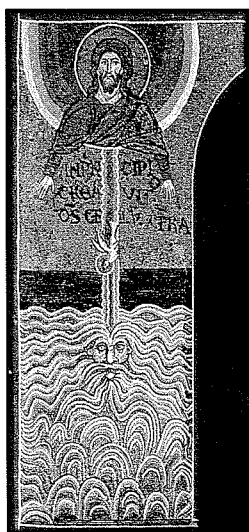


fig. VI 「箱舟からの退出」 モンレアーレ大聖堂



左：fig. VII 「混沌」 モンレアーレ大聖堂

右：fig. VIII 「天地創造第1日目」(光の創造) モンレアーレ大聖堂

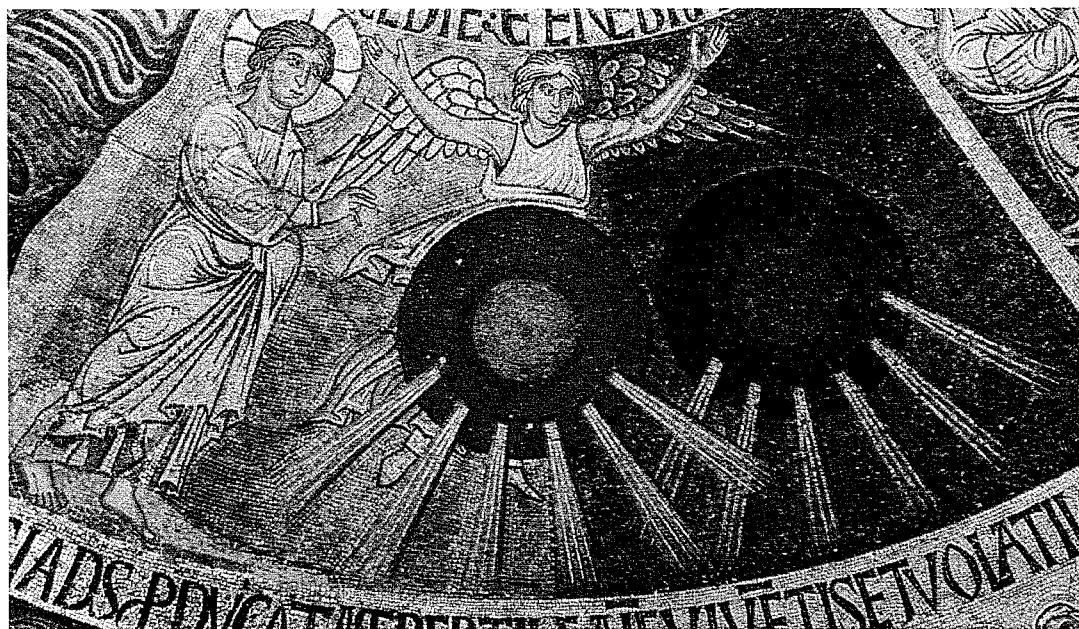


fig. IX 「天地創造第1日目」 サン・マルコ大聖堂